HISTOIRE POLITIQUE

DES

ÉCOLES DE MUSIQUE

RÉPONSE AU DISCOURS

PRONONCÉ

PAR M. GEVAERT, A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

A BRUXELLES

Le 24 septembre 1876

PAR

UN TROUVÈRE

[Rouzel]

DEUXIÈME ÉDITION

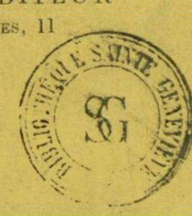
PARIS

BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR

11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

—

1877



HISTOIRE POLITIQUE

DES

ÉCOLES DE MUSIQUE

RÉPONSE AU DISCOURS

PRONONCÉ

PAR M. GEVAERT, A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

A BRUXELLES

Le 24 septembre 1876

PAR

UN TROUVÈRE

Je n'enseigne point,
je raconte.
(MONTAIGNE.)

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS

BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR

11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

1877



A M. GEVAERT

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE BRUXELLES

Monsieur,

Je m'étais promis jusqu'à ce jour de ne jamais faire de dédicace, car je ne connais rien de si parfaitement inutile au public, et j'y vois une sorte d'acte de despotisme envers le protecteur qui en est l'objet, et à qui la bienséance ne permet pas de refuser son approbation, lors même que l'ouvrage ne vaut rien; car si l'auteur ne fait pas preuve de capacité, il est censé faire preuve de bonne volonté, et l'on doit lui en savoir gré.

Mais votre discours du 24 septembre dernier, à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, étant en opposition directe avec les principes que j'établis, ou plutôt avec les conclusions que je tire des faits exposés, dans un ouvrage que je me propose de publier prochainement (*Histoire politique de la musique*), j'ai cru devoir extraire dudit ouvrage, en abrégé, ce qui se rapporte aux écoles de musique et le livrer au public, car si je suis dans une fausse route, il est inutile d'aller plus loin.

Si je vous dédie ce petit ouvrage, ce n'est donc point, suivant la coutume, pour que vous l'appron-

viez, et qu'ainsi j'inspire plus de confiance au public; c'est pour vous prier de vouloir bien y répondre, si vous le jugez à propos, c'est-à-dire de développer les idées que vous avez émises dans votre discours, afin de me sortir d'erreur si j'y suis tombé.

L'un comme l'autre, nous voulons le progrès de la musique, mais nous différons sur les moyens à employer : vous croyez la protection de l'Etat nécessaire, moi je la crois nuisible.

Le moyen de se mettre d'accord est d'interroger les faits; si l'histoire nous apprend que, loin d'être nécessaire, la protection de l'Etat est nuisible aux arts, je ne doute pas que vous ne soyez le premier à le reconnaître, et même, s'il le fallait, à sacrifier votre intérêt particulier à l'intérêt public; mais en y réfléchissant un peu, vous ne manquerez pas de voir que vous n'avez qu'à y gagner; que la liberté ne sera pas moins utile aux artistes qu'elle l'a été aux commerçants et aux industriels; que M. Gevaert, directeur d'une école de musique libre, ne cessera pas, comme beaucoup de ses collègues, d'être un artiste de mérite, et ne rendra pas moins de services à la société que comme directeur du Conservatoire royal de Bruxelles.

Recevez, Monsieur l'assurance de ma parfaite considération,

Rouxel.

HISTOIRE POLITIQUE

DES

ÉCOLES DE MUSIQUE EN FRANCE

INTRODUCTION

1. Les artistes demandent la protection de l'Etat, parce qu'ils la croient nécessaire au progrès des arts.

2. Les économistes la refusent, parce qu'ils trouvent les arts trop peu utiles pour ce qu'ils coûtent.

3. Nous allons tâcher de prouver aux artistes que *la protection de l'Etat est nuisible aux arts*, loin de leur être nécessaire. Quant à l'utilité des arts, il serait superflu de la démontrer ; quand ils ne coûteront rien, personne ne la contestera.

4. Dans son discours du 24 septembre 1876 à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles (1), M. Gevaert, tout en convenant que « l'existence des écoles d'art relevant directement de l'Etat, et entretenues sur les deniers publics, paraît difficile à justifier (2), » a essayé de les justifier.

(1) V. *Gazette musicale*, nos 41 et 42.

(2) Dans tout cet ouvrage les phrases entre guillemets qui ne sont pas suivies de l'indication de leur source sont tirées du discours de M. Gevaert.

Pour cela, M. Gevaert rejette l'autorité de la science économique, qu'il trouve trop récente; il préfère s'en rapporter au sentiment universel et à l'histoire.

5. Outre qu'on ne voit pas que l'économie politique soit une science récente, si l'antiquité des sciences faisait leur autorité, la magie et l'astrologie seraient les plus autorisées, ce que n'a sans doute pas voulu dire M. Gevaert.

6. Quant au sentiment universel, il n'a de fondement qu'autant qu'il s'appuie sur la raison et sur l'histoire, et ne peut être par conséquent d'aucune autorité.

7. Reste donc l'histoire, dont nous reconnaissons l'autorité aussi volontiers que M. Gevaert, et que nous allons consulter, mais en observant de distinguer les écoles libres des écoles gouvernementales, condition essentielle pour résoudre la question proposée et que M. Gevaert n'a point remplie, le cadre restreint d'un discours académique ne le lui ayant probablement pas permis.

8. Si l'histoire nous apprend que *la protection de l'Etat est nuisible aux arts*, il faudra convenir que l'existence des écoles d'art relevant de l'Etat est injustifiable.

CHAPITRE PREMIER

LES ÉCOLES DANS LA GAULE SOUS LES ROMAINS

1. On sait trop peu de choses positives sur l'état des arts et des sciences dans la Gaule avant la conquête des Romains, pour qu'on s'en occupe ici; cependant il faut croire que la poésie et la musique étaient plus avancées qu'à Rome, puisque Caligula établit des concours à Lyon, et n'en établit point à Rome.

2. Si les progrès ne continuèrent pas sous la domination romaine, ce n'est pas faute de dépenses; si l'on s'en rapporte à l'histoire littéraire de la France (t. 1, part. 2, p. 45), Eumène avait, comme professeur d'éloquence, un traitement équivalent à 26,000 livres de notre monnaie. Il paraît, malgré ces beaux traitements des professeurs, que les écoles périclitaient, puisque ledit Eumène employa son traitement à rendre au collége d'Autun son ancienne splendeur.

3. Quoi qu'il en soit, Sidoine Apollinaire nous apprend que, vers la fin du cinquième siècle, la noblesse d'Auvergne *commençait* seulement à parler latin (1). Si la langue des Romains ne s'est pas introduite en Gaule, *à fortiori* leurs arts et leurs sciences, si l'on peut donner ce nom à leurs imitations des Grecs.

(1) Cenac-Moncaut, *Histoire du caractère et de l'esprit français*, t. I, p. 19.

4. La musique était-elle cultivée dans ces écoles? Il est vraisemblable que non, puisque personne n'en parle; Ausone, qui nous apprend tant de choses sur ces écoles et sur leurs professeurs, ne nous apprend point celle-ci.

5. Cela n'empêcha pas la musique de faire son chemin, et d'alimenter de ses productions le christianisme naissant.

—

CHAPITRE II

LE CHRISTIANISME DANS LA GAULE

1. Comme toutes les religions, le christianisme, à son origine, fut à la fois école et église; l'empereur Julien interdit aux chrétiens d'enseigner la grammaire, l'éloquence et la philosophie.

2. Les réunions à la fois politiques, religieuses et artistiques de ces premiers chrétiens se terminaient par des chants populaires et des danses qui se continuaient jusque dans les parvis et les cimetières.

3. Ces chants populaires étaient ceux des bardes, auxquels les papes Sylvestre, Ambroise, Augustin, adaptèrent des paroles sacrées latines.

Saint Ambroise en fit un recueil qui porta son nom.

4. La translation du siége de l'empire à Byzance établit des relations plus suivies entre les chrétiens d'Orient et ceux d'Occident; le poëte Prudence nous

apprend qu'au cinquième siècle, les chants des bardes étaient en lutte avec les chants de l'Eglise d'Orient (1).

5. Au sixième siècle, le pape Grégoire fit un nouveau recueil de chants, choisis, en grande partie, dans ceux des Eglises d'Orient. On sait que le chant grégorien ne pénétra point en France.

—

CHAPITRE III

LES FRANCS EN GAULE

1. Sous la première race des rois francs, il n'y eut point d'écoles gouvernementales; les rois laissèrent les écoles absolument libres, mais ils payèrent leur tribut aux arts et aux sciences de leur personne; Chilpéric, le plus turbulent, et par conséquent celui qui eut le moins de temps à consacrer aux lettres, composa plusieurs ouvrages en vers et en prose, et, après avoir changé trois lettres de l'alphabet, il envoya l'ordre à toutes les écoles de se conformer à cette orthographe (2), ce qui prouve que les écoles continuaient de subsister.

2. Le bien-être qui résulta de l'affranchissement des Romains (3) permit au peuple de s'instruire les bardes, devenus les histrions, continuèrent à

(1) Cenac-Moncaut, *op. cit.*, t. I, p. 30.
(2) V. Grégoire de Tours.
(3) V Mably, *Observations sur l'histoire de France*, l. I.

cultiver la musique et la poésie et à enrichir l'Eglise française de leurs productions.

3. On peut voir, dans l'histoire littéraire de la France, les biographies d'un grand nombre de poëtes, orateurs, médecins, géographes, astronomes, etc.

4. C'est à cette époque (huitième siècle) que l'évêque Vigile découvre le nouveau monde (les antipodes) et subit le même sort que Galilée plus tard, pour une découverte du même genre; le pape Zacharie l'oblige à se rétracter sous peine d'excommunication (1).

—

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE SOUS CHARLEMAGNE

1. On voit que M. Gevaert n'est pas fondé à dire que Charlemagne « établit dans tous les monastères et dans tous les évêchés des écoles où les enfants étaient admis à apprendre la grammaire, la musique et l'arithmétique. »

Ces écoles existaient longtemps avant Charlemagne, et Julien nous apprend qu'on ne s'y bornait pas à enseigner la grammaire, la musique et l'arithmétique, mais aussi l'éloquence, la philosophie,

(1) Millot, *Histoire de France.*

et vraisemblablement les autres sciences que cet empereur ne jugeait pas nuisibles à l'Etat.

2. La vérité est simplement que Charlemagne prit deux ou trois de ces écoles sous sa protection; entre autres, Metz et Soissons.

Voyons donc ce que ces écoles ont fait pour la musique.

3. Tout le monde connaît la querelle des chantres français avec les chantres romains lorsque Charlemagne alla à Rome (1); mais ce que tout le monde ne sait peut-être pas, c'est que les deux ou douze premiers chantres romains se convertirent au chant français avant même d'arriver à destination (2); ce qui obligea Charlemagne à envoyer à Rome deux de ses clercs les plus capables, pour y apprendre le chant romain (3).

4. Si l'on considère qu'il y avait des écoles dans tous les diocèses et dans tous les monastères, et pas d'imprimerie, on aura de la peine à croire que ces deux chantres aient pu réussir à détruire les usages établis, même en les supposant mauvais.

(1) Charlemagne donna raison aux chantres romains et en fit venir deux suivant les uns, douze suivant d'autres, pour réformer le chant français.

(2) D'après le moine de Saint-Gall, ces douze clercs très-savants dans le chant se concertèrent pour chanter le plus mal possible. (V. Fetis, *Hist. gén. de la musique*, t. IV.) Ce concert, même entre douze chantres, est contre toute vraisemblance; c'est pourquoi, sans preuves à l'appui, je dis qu'ils se convertirent au chant français; au lecteur à peser les raisons que j'en donne.

(3) Les papes Etienne en 754, et Paul en 758, avaient déjà envoyé des chantres à Pépin avec autant de succès.

5. Mais si, d'autre part, on observe que l'intérêt et la vanité des premiers chantres romains les engageaient à remplir fidèlement leur mission, il sera difficile de comprendre leur conversion au chant français, autrement qu'en admettant sa supériorité sur le chant romain, et en supposant dans ces chantres plus d'amour pour leur art que pour les honneurs et l'argent, ce qui n'était pas si rare à cette époque qu'aujourd'hui.

6. En résumé, Charlemagne n'établit point les écoles en France, et il n'y introduisit point le chant grégorien.

Sa protection à quelques écoles ne produisit aucun bien, presque tous les historiens en conviennent; mais Charlemagne ne fit-il aucun mal? C'est ce qu'il serait plus difficile de soutenir; en effet, s'il établit une académie, il chassa aussi les histrions, c'est-à-dire les poëtes et musiciens français (789).

Qu'étaient les histrions? Comme l'indique leur nom, c'étaient les historiens de ce temps, les successeurs des bardes. Ils échauffaient par leurs chants le courage des guerriers, donnaient le signal de la bataille, surveillaient les combattants pendant l'action, afin de louer les vaillants et de blâmer les lâches dans leurs chants; leur présence inspirait les plus grands efforts de courage.

Voilà, comme on voit, des gens bien méprisables, et que Charlemagne eut bien raison d'expulser de son empire.

CHAPITRE V

LA MUSIQUE AU MOYEN AGE

1. Les successeurs de Charlemagne chantent au lutrin, composent des hymnes, mais ils ne s'occupent point des écoles de musique, ils ne prêchent que d'exemple.

2. C'est pourtant dans ces temps de *ténèbres* et de *barbarie* qu'on invente la notation musicale et l'harmonie; que la musique fait des progrès sans précédents chez aucun peuple; que fleurissent les Heubald, Jean de Paris, Jean de Garlande, Francon, Jérôme de Moravie, Jean de Muris, etc., etc.; que l'on compose une foule de morceaux de musique, dont la beauté égale la simplicité; que les trouvères et les troubadours cultivent la musique et la poésie, et préparent les matériaux où les poëtes postérieurs, étrangers comme français, puiseront leurs plus belles inspirations.

3. Il va sans dire que les instruments suivent la musique dans son progrès.

« Un manuscrit du quatorzième siècle de la Bibliothèque impériale nous donne des renseignements précis et même mathématiques sur la construction du luth. On y voit de quelle manière et dans quelles proportions il fallait tailler et joindre les côtés destinés à former le corps sonore. Un dessin indique la forme de la table, de l'ouïe et du cordier, leurs dimensions et leurs places. Ces soins

minutieux et mathématiques démontrent que la construction des instruments était soumise à des règles fixes que la théorie et l'expérience avaient sanctionnées comme les meilleures (1). »

4. C'est aussi à cette époque, car tous les arts se tiennent (les neuf Muses sont sœurs), que l'on construit les cathédrales qui font l'admiration de tous les siècles par leur élégance et leur solidité; qu'un sculpteur, dont le nom même est inconnu (ce n'était peut-être qu'un apprenti qui s'exerçait), grave Nantilde sur le tombeau de Dagobert à Saint-Denis (2).

5. Une histoire complète de la musique au moyen âge serait déplacée ici; un abrégé serait superflu pour ceux qui connaissent les travaux des Fetis, Coussemaker et autres érudits, et insuffisant pour ceux qui ne connaissent que les récits de batailles auxquels on a donné le nom d'histoire de France, et qui croient que, jusqu'à la *Renaissance*, la France a été dans la barbarie, l'esclavage, l'ignorance et a misère.

6. Si l'on a pu obtenir les résultats que nous nons de voir sans écoles protégées par l'Etat, faudra que l'Etat fasse beaucoup mieux pour que son intervention soit justifiable.

C'est ce que nous allons voir.

(1) De Coussemaker, *Instruments de musique au moyen âge*, dans les *Annales archéologiques* publiées par Didron, t. XVI, p. 102.

(2) V. Hip. Auger, *Physiologie du théâtre*, t. I, p. 115.

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE A LA RENAISSANCE

1. Cet état de choses dura jusque vers le quinzième siècle. En 1402, les confrères de la Passion obtinrent le monopole du théâtre. En 1407, la corporation des ménétriers, reconnue par le prévôt de Paris depuis 1341, mais ayant encore peu de puis sance, fut confirmée dans son privilége par Charles VI (1).

2. A cette époque, et sans aucune intervention de l'Etat, nous étions les plus avancés de l'Europe pour la musique.

« Tous les traités de musique antérieurs au treizième siècle, découverts dans les diverses bibliothèques de l'Europe, sont d'auteurs français (2). »

« Les plus anciens renseignements sur l'introduction de la musique harmonique dans la chapelle papale ne remontent pas au delà du quatorzième siècle (3). »

3. A partir du quinzième siècle, décadence complète ; il ne paraît plus de traités de musique en France ; aux chants majestueux du moyen âge succèdent les contre-points sur des chansons obs-

(1) V. Bernhard, *Histoire de la corporation des Ménétriers*. Bibliothèque de l'école des Chartes, t. III, IV et V.
(2) De Coussemaker, *l'Harmonie au moyen âge*, p. XII.
(3) De Coussemaker, *op. cit.*, p. 136.

cènes; le savoir-faire remplace le génie; la facture des instruments tomba à tel point que François Ier fut obligé d'amener d'Italie Duiffoprugcar.

4. Tous les historiens de la musique ont constaté une lacune dans son progrès du quinzième au dix-septième siècle, sans en découvrir, ni même en rechercher la cause.

Si l'art eût continué son chemin, est-ce au moment où l'imprimerie vient lui prêter son secours qu'on en aurait perdu la trace?

5. La décadence est donc réelle. Le privilége en est-il la cause?

Il est certain qu'il n'était point nécessaire au progrès de l'art, ce qui précède le prouve assez; or, d'inutile à nuisible il n'y a pas loin.

Mais si l'on observe qu'au moyen âge, comme à Athènes, on se proposait, comme le dit M. Gevaert, « l'éducation *par* la musique, » et qu'à partir du privilége, on ne se propose plus que « l'éducation *pour* la musique, » l'art n'existe même plus, il ne reste que le métier : or, si le privilége a nui aux autres métiers, comme on en convient depuis un siècle bientôt, il a dû nuire aussi à la menestrandie.

6. La suite de cette histoire va nous prouver que le privilége est la source de tous les maux de la musique, et la raison d'être de toutes les autres interventions de l'Etat, qui, par conséquent, ne sont pas mieux fondées ni moins nuisibles. Lorsqu'on est dans une mauvaise voie, plus on avance, plus on s'égare.

CHAPITRE VII

LA MUSIQUE EN ITALIE

1. La plupart des artistes français, chassés de leur pays par le privilége, passèrent à l'étranger, et principalement en Italie. C'est alors que les princes italiens eurent des corps de musiciens français à leur cour, que des virtuoses français charmaient la cour de Lyonel, duc de Ferrare; que le duc de Milan, Galéas Sforza entretenait à sa cour trente musiciens d'élite, qui, tous, étaient ultramontains; que Goudimel enseigne son art à Palestrina, et Adrien Villaërt à Zarlino, etc.

2. Enfin, « au seizième siècle, apparaissent en Italie les premiers conservatoires. »

Malgré ces conservatoires, il ne paraît pas que la science musicale fît de grands progrès en Italie; les ouvrages réunis de Zarlino (*Instit. harmon. et démonstr. harm.*) et de Galilée (*Dial. della musica antica e della moderna*) ne disent pas grand'chose de plus que ceux des Français du moyen âge; et Descartes, dans les cinquante pages de son « Compendium musicæ, » en dit plus que tous les théoriciens qui l'ont précédé et même suivi. C'est à lui, et non au compilateur Zarlino, que revient le titre de prince, ou plutôt de législateur de la musique.

3. La composition ne va pas beaucoup plus vite en Italie; la musique du ballet de la reine (1581)

composée par des Français, vaut mieux que celle des opéras italiens auxquels ce ballet a donné naissance (1).

On pourrait même dire qu'en 1647, les Italiens nous étaient encore inférieurs, puisque l'opéra italien, introduit en France par Mazarin, ne réussit pas, tandis que, quinze après, l'opéra français de Perrin et Cambert obtint un succès au-dessus de toute espérance.

4. Il est vrai que Voltaire en donne plusieurs raisons, dont la meilleure est que les Français ignoraient la langue italienne; mais en admettant cette raison, il resterait à expliquer le succès de l'opéra italien dans le siècle suivant : les Français avaient-ils appris l'italien ou les Italiens avaient-ils appris la musique? Le même Voltaire dit avec plus de compétence que Perrin était un pauvre poëte, et ne méritait pas de faire l'objet des satires de Boileau; ce n'est donc point le poëme, mais la musique, qui fit le succès des premiers opéras français.

5. Les instruments de musique émigrèrent naturellement avec les musiciens : en effet, Galilée constate que le violon suppose le luth (2), et l'on trouve en tête de la partition de l'*Orfeo* de Monteverde : *Duoi violini piccoli alla francese.* Ce qui prouve que si les violons français n'étaient pas

(1) V. L. Celler, *Origines de l'opéra.*

(2) *Dial. della mus. ant. e della moderna*, p. 146. Or, nous avons vu au chapitre V l'état de la lutherie en France au moyen âge.

les seuls usités en Italie, ils étaient du moins les meilleurs.

6. C'est donc le privilége qui nous a rendus tributaires de l'Italie pour cette branche d'industrie; et si les instruments y ont fait plus de progrès que la musique, ce n'est pas qu'on ait établi de conservatoires pour eux, que je sache.

—

CHAPITRE VIII

LA MUSIQUE EN FRANCE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

1. Du quinzième au dix-septième siècle, on trouve encore quelques musiciens épars : Gerson, Josquin Després, Jannequin, Beaulieu, etc., mais le point capital est qu'il ne paraît plus de méthodes comme au moyen âge. Lorsqu'un art est cultivé, les méthodes ont besoin d'être renouvelées et perfectionnées, et il se trouve toujours des hommes pour le faire; et réciproquement, lorsqu'il paraît des méthodes, c'est une preuve que l'art est cultivé.

2. Mais les ménétriers ne cultivaient point la musique, ils empêchaient seulement les autres de la cultiver; leur principale occupation était d'enseigner la danse, et ils arrivèrent à un tel degré de ramollissement que leurs élèves les surpassèrent, et se firent donner un privilége pour établir une académie de danse en 1661 (1).

(1) Bernhard, *op. cit.*

3. Sous Henri IV, le monopole du théâtre est aboli, et sous Louis XIII (1629), le privilége des confrères est supprimé (1).

C'est alors que nous avons pour la théorie musicale Mersenne et Descartes; et pour la composition, Lambert, Cambert, Lulli, Lalande, Dumont, l'auteur des messes qui portent son nom, etc.

4. Si nous avions eu plusieurs Louis XIII, il est probable que tous les priviléges seraient tombés de la même façon que celui du théâtre (d'inanition); mais Louis XIV vint les rétablir, et prépara ainsi la révolution.

5. Louis XIV ayant établi l'Académie de musique (1669), les organistes, clavecinistes et compositeurs se trouvèrent émancipés de la domination du roi des ménétriers (2), mais le privilége de l'Académie de musique monopolisant l'art entre les mains d'un petit nombre de compositeurs, pour qui la protection tenait lieu de talent, les autres furent libres dans toute l'acception du terme, même de mourir de faim.

Rameau eut mille difficultés à surmonter pour se faire connaître (3), il fut obligé d'acheter son premier livret cinq cents livres à l'abbé Pellegrin.

Les musiciens furent donc obligés de se borner à la théorie et à l'enseignement, qui n'étaient plus monopolisés.

(1) V. Parfaict, *Histoire du théâtre français*, t. III.

(2) Ils ne le furent légalement qu'après deux procès. (V. Bernhard, *op. cit.*)

(3) V. Castil-Blaze, *Académie de musique*.

6. Il en résulte un fait d'autant plus remarquable qu'il est plus rare, et qu'il prouve d'une manière irréfutable que c'est le privilége qui arrêtait le progrès de l'art.

L'ordre naturel est que la pratique précède la théorie, que l'art précède la science, qu'Homère précède Aristote ; avec le privilége de l'opéra on eut l'inverse : la composition resta stationnaire et théorie marcha.

Elle faisait fausse route, il est vrai (car on ne peu avancer dans le domaine de la science qu'à la condition d'être éclairé par l'art), mais elle marchait.

—

CHAPITRE IX

ORIGINE DU CONSERVATOIRE

1. Cependant l'Académie de musique marchait aussi, mais de désastre en désastre. Les compositeurs, les chanteurs et surtout les chanteuses lu faisaient défaut, ce qui fait honneur à la morale publique, car on sait ce qu'était l'Académie de musique (1).

2. Ce n'est pourtant pas la protection qui manquait ; outre le *magasin* de l'Académie de musique, « la France comptait plus de cinq cents écoles

(1) V. Castil-Blaze, *Académie de musique.*

(maîtrises) avec un revenu annuel de dix millions (1). »

3. Pour venir en aide aux maîtrises et au *magasin* on fonde le Conservatoire de musique (1784), et pour subvenir aux frais d'entretien de cet établissement, on crée l'impôt du timbre sur la musique.

4. On comprend qu'il aurait suffi de supprimer le privilége de l'Opéra pour que les choses rentrassent dans leur état normal, pour que la composition reprît sa marche progressive, interrompue depuis le quinzième siècle, comme la théorie venait de reprendre la sienne.

5. On voit aussi que le Conservatoire n'est que la continuation des ménétriers; toute la différence, c'est que les ménétriers avaient le monopole, mais n'étaient pas entretenus par l'Etat, tandis que le Conservatoire n'a pas le monopole, mais il est « entretenu sur les deniers publics. »

6. Le bon sens nous indique donc qu'étant moins intéressé au progrès de l'art que les ménétriers, le Conservatoire fera encore moins qu'eux si c'est possible; et que s'il se fait quelques progrès, c'est qu'ils viendront du dehors, et qu'il ne pourra pas les empêcher.

Mais ne le condamnons pas sans l'entendre.

(1) Dix-huit millions, d'après Sarrette. V. Lassabathie *Histoire du Conservatoire*, p. 537.

—

CHAPITRE X

BUT DU CONSERVATOIRE

1. « L'initiative individuelle ne suffirait pas à former des exécutants en nombre suffisant pour les besoins actuels. »

Puisque l'Etat avec dix millions et l'Académie de musique n'y suffit pas lui-même, ce serait un essai à faire, s'il n'était déjà fait, avant de mettre l'impôt du timbre sur la musique.

2. Mais pourquoi l'initiative individuelle ne suffirait-elle pas? N'est-il pas plus dangereux d'abandonner l'alimentation de Paris, par exemple, à l'initiative individuelle, et plus difficile d'y suffire? Car les hommes sont moins enclins à cultiver la terre qu'à chanter, danser et jouer la comédie. — Pourtant nous avons appris à nos dépens que la protection de l'Etat ne prévient point les disettes; ce n'est même que depuis qu'on y a renoncé que nous sommes exempts de ce fléau.

Pourquoi en serait-il différemment pour la musique et le théâtre?

3. En attendant, pour être équitable, le gouvernement devrait rembourser 30,000 francs aux compositeurs formés par l'initiative individuelle, c'est ce que lui coûte un prix de Rome (1) qui, le plus souvent, ne compose rien qui vaille.

(1) Malliot, *La musique au théâtre*, p. 112.

4. Mais la question n'est pas là : l'un de ces systèmes est nécessairement bon et l'autre mauvais; et le meilleur doit être préféré : or, l'expérience de tous les temps a prouvé que, partout où l'enseignement a été le monopole de l'Etat, dans la personne des mandarins, brahmines, prêtres ou druides, l'ignorance et la misère se sont établies et maintenues jusqu'à ce que des circonstances extérieures soient venues sortir ces peuples de leur avilissement ; et, d'autre part, que la liberté absolue, lorsqu'elle a existé, comme à Athènes et en France au moyen âge, n'a produit que de bons effets. On peut donc conclure de là que tout système mitigé est d'autant plus mauvais que la protection de l'Etat est plus directe.

5. Cependant, en dépit de l'histoire, supposons que le Conservatoire soit meilleur que l'initiative privée, et voyons comment il entend l'art.

—

CHAPITRE XI

EFFETS DU CONSERVATOIRE

1. « Nos conservatoires sont, avant tout, des écoles d'application. »

Que sont les artistes que vous formez? Vous me permettrez de le demander à d'autres qu'à vous, vous ne pouvez pas être juge et partie ; or, voici ce que dit M. A. Dumas, dont l'autorité en cette matière n'est point à rejeter sans examen :

« Le Conservatoire fait des comédiens impossibles... Je n'ai jamais pu former un acteur avec les élèves du Conservatoire. Ils sont à jamais gâtés par la routine et la médiocrité de l'école, ils n'ont point étudié la nature, ils se sont toujours bornés à copier plus ou moins mal leur maître (1). »

2. Vous convenez que le génie ne se donne pas; mais il peut se retirer aussi bien, sinon mieux, par une mauvaise culture que par défaut de culture; or, si l'on considère que les élèves du Conservatoire sont choisis et qu'il en sort si peu d'hommes de génie et même de vrai talent, ne sera-t-on pas un peu fondé à dire, ou que le Conservatoire ne sait pas choisir, ou que, s'il en sort quelques hommes de génie, c'est qu'on n'a pas pu les étouffer, qu'ils ont été assez vivaces pour résister à l'influence pernicieuse d'une éducation fausse, et que, sans conservatoire, ils seraient devenus meilleurs?

3. « La musique moderne n'est pas la simple fleur des champs, c'est l'orgueilleuse plante des serres. » Cela est vrai; cultivez donc le blé en serres, comme vous y cultivez la musique, et par ses effets sur la santé du corps vous pourrez juger de ceux de votre orgueilleuse plante des serres sur l'âme.

4. « On oublie que la plupart des maîtres de la grande école italienne sont sortis des conservatoires. »

Vous oubliez, vous, Athènes et le moyen âge, qui

(1) Lassabathie, *op. cit.*, p. 76.

ont produit tant de grands artistes sans conservatoires.

Mais la réputation de ces maîtres italiens n'est-elle pas un peu exagérée? ne provient-elle pas plutôt de notre abaissement que de leur élévation?

N'auraient-ils pas aussi bien fait, ou mieux, sans conservatoires? N'est-ce point aux conservatoires qu'il faut attribuer la lenteur des progrès que la musique a faits en Italie, comme nous l'avons constaté (ch. VII)?

Voilà des questions qui méritent réflexion, avant de se prononcer pour ou contre les conservatoires.

—

CHAPITRE XII

LE CLASSIQUE

1. On sort de cette impasse en disant avec M. Wagner :

« Le Conservatoire doit s'attacher à conserver le style classique d'une période florissante de l'art, en cultivant et transmettant fidèlement la manière d'exécuter les œuvres modèles par lesquelles cette période a mérité l'épithète de classique, et a formé un cycle de production. »

On voit qu'il ne s'agit que de substituer le *savoir-faire* au génie, de transmettre fidèlement la *manière* d'exécuter, de conserver le *style* classique; mais pour conserver le style, la forme, il faut d'abord conserver le fond.

2. Or, l'histoire nous apprend que le classique se conserve assez de lui-même ; les chants des bardes se sont conservés jusqu'à Charlemagne, qui en fit un recueil, et, même jusqu'à nous, les hymnes de saint Ambroise ne sont pas autre chose. Les beaux chants d'église du moyen âge, l'Office des morts, qui date vraisemblablement du dixième siècle ; l'Office de la Fête-Dieu, composé par saint Thomas d'Aquin, etc., nous sont parvenus, non pas grâce aux maîtrises, qui y ont substitué leurs contrepoints sur l'homme armé et autres, mais par la tradition.

3. Les écoles de l'Etat ne sont donc point nécessaires pour conserver le classique ; au contraire, elles font tous leurs efforts pour le supprimer : pour elles, le classique, c'est *nous et nos amis*, c'est pourquoi elles tiennent tant à conserver.

4. Inutile de faire remarquer que la tirade de M. Wagner est en contradiction avec ces paroles de M. Gevaert : « Imposer une sorte d'orthodoxie artistique, c'est fermer l'issue à tout progrès. »

—

CHAPITRE XIII

THÉORIE ET SCIENCE MUSICALES AU CONSERVATOIRE

1. Mais le Conservatoire est aussi « accessoirement école de haute théorie et de science musicales. » Il se dit « conservateur en matière

d'art, mais progressiste en matière de science. »

Si les conservatoires pouvaient faire progresser les sciences tout en faisant rester les arts stationnaires, ce serait une chose curieuse à voir, et il faudrait s'empresser de les établir s'ils n'existaient pas ; voyons donc les progrès du Conservatoire en matière de science.

2. On y professe la théorie de Rameau, vieille de 150 ans, pendant qu'il est démontré depuis 115 ans, par Lagrange (1), que cette théorie ne repose sur aucun fondement solide.

Depuis que le Conservatoire de Paris existe, il n'a pas encore fait une théorie, bonne ou mauvaise ; si la science musicale a fait quelques progrès, ils sont venus du dehors. Les professeurs du Conservatoire n'ont fait que copier leurs prédécesseurs.

3. Ils ne peuvent d'ailleurs pas faire autrement ; tout le monde sait que la grande majorité des élèves ne sait pas faire la division (je parle des élèves d'harmonie, et non des simples ménétriers) ; en supposant que les professeurs eux-mêmes entendent quelque chose aux théories du son, des instruments et de la musique des Bernouilly, Euler, Lagrange, Poisson, Helmholtz, etc., peuvent-ils raisonnablement mettre ces ouvrages entre les mains de leurs élèves ?

4. Pour rendre le Conservatoire « progressiste

(1) « Ce principe tire son origine de la concurrence des vibrations, principe dès longtemps reconnu pour la source des consonnances et des dissonances. » (Lagrange, *Théorie du son*, 1759.)

en matière de science » (en supposant que la science pût progresser sans l'art), il faudrait lui adjoindre des physiciens et des mathématiciens, et alors, à combien reviendrait le prix de Rome?

5. Le Conservatoire ne peut donc être utile en aucune façon, il ne peut que nuire à l'art, et ne fait pas autre chose. Cela est déjà si sensible, quoiqu'il n'ait encore que trois quarts de siècle d'existence, qu'en 1870, une commission a été chargée d'y chercher un remède. Elle n'en a point encore trouvé; la raison en est fort simple, il n'y en a point d'autre que sa suppression.

—

CHAPITRE XIV

CONSÉQUENCES D'UN BON CONSERVATOIRE

1. Enfin, en supposant que le Conservatoire produise tous les bons effets qu'on a bien voulu lui attribuer jusqu'à ce jour, il n'en ferait que plus de mal à la société : d'une telle institution résulterait surabondance d'artistes; l'Etat qui les aurait formés serait obligé de les occuper; il serait absurde qu'il ne le fît pas (1). Il faudrait donc ouvrir un plus grand nombre de théâtres et les subventionner, car ils ne pourraient pas subsister faute de spectateurs; le nombre d'artistes et de théâtres

(1) V. Malliot, *La musique au théâtre*, ch. VIII.

allant toujours en augmentant, il est facile de voir où cela nous mènerait.

2. Avec la liberté, la demande et l'offre se balancent, et il n'y a qu'avec la liberté que cela puisse avoir lieu; partout où il y aura protection de l'Etat, il y aura rupture de l'équilibre.

3. En tout ceci, je suppose que les professeurs du Conservatoire ne donnent les bourses et autres encouragements qu'au mérite, qu'il n'existe aucun abus dans l'institution, quoique cela *puisse* être, et que, pour peu qu'on connaisse la nature humaine cela *doive* être; mais ce n'est pas moi qui leur jetterai la première pierre ; j'avoue même que, si j'étais à leur place, avec un traitement de 300 fr...... ne nous faisons pas plus mauvais, mais ne nous faisons pas meilleurs que nous le sommes.

« Nous ne sommes ni anges, ni bêtes; mais qui veut faire l'ange fait la bête. » (Pascal, *Pensées*.)

—

CONCLUSION

On voit que, depuis le quinzième siècle, la protection de l'Etat, sous quelque forme qu'elle se soit présentée, n'a fait que nuire à la musique.

Il ne serait pas plus difficile de démontrer qu'elle nuit aux artistes mêmes, mais comme ils n'ont pas la prétention de subordonner l'intérêt public au leur il faut espérer :

1° Que les professeurs des conservatoires comprendront qu'ils auront plus d'avantages à redevenir *trouvères* qu'à rester *ménétriers;* que la liberté leur sera aussi profitable qu'elle l'a été au commerce et à l'industrie;

2° Que les élèves comprendront aussi qu'ils auront plus d'avantage à payer les leçons d'un professeur libre et à travailler seuls qu'à recevoir une demi-heure de leçon par semaine au Conservatoire (1).

Qu'ils sachent bien, avec M. A. Dumas, que pour devenir artiste il faut étudier la nature, et non se borner à copier un maître, quelque habile qu'il soit; et avec M. Gevaert, que « rien ne profitera à l'artiste que ce qu'il aura conquis par ses propres efforts; qu'aucun procédé d'école ne tient lieu du labeur obstiné et patient; » que le génie est une fleur des champs, et que, si on le cultive en serre, il y pousse quelquefois, il y fleurit même, je l'accorde, mais ses fleurs ne nouent pas, il ne fructifie point.

Quant au public, tant qu'il ne voudra pas voir que les conservatoires ont tout intérêt à le maintenir dans l'ignorance, à lui envelopper l'art et la science de mystères, tant qu'il sera si indulgent pour les élèves du Conservatoire qui lui coûtent si cher, et si indifférent pour les artistes qui n'en sortent pas, et qui ne lui coûtent rien, il paiera et il se plaindra, c'est son habitude.

(1) V. Delprat, *Conservat. de mus. de Paris*, p. 25.

APPENDICE

LES ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS

1. On sera peut-être tenté de croire que la protection des municipalités vaut mieux que celle de l'Etat. Si l'on veut s'en rapporter à la ville de Paris, voici les faits :

Le 23 juin 1819, de Gerando propose à la Société d'encouragement pour l'instruction élémentaire d'enseigner le chant dans les écoles primaires. Cette proposition fut adoptée, et le soin d'organiser cet enseignement fut confié à Wilhem. Bientôt on fut obligé de lui adjoindre d'autres professeurs, Hubert, Dreyfous, Mainzer, Foulon, etc.

2. On voit que si l'idée est bonne, elle est due à l'initiative privée, et non à la municipalité, et l'on ne voit pas dans quel but le conseil municipal vote l'enseignement du chant dans les écoles (1835) ; ces écoles existaient depuis quinze ans sans lui, elles pouvaient aussi bien continuer.

3. Le conseil municipal ne pouvait pas mettre Wilhem à la porte, mais lorsqu'il mourut (1842) on ne lui donna pas de successeur. Hubert remplit provisoirement les fonctions de directeur de l'enseignement du chant.

Enfin en 1852, au lieu de prendre un directeur parmi les professeurs des écoles, la ville nomma M. Gounod, qui donna bientôt sa démission, et fut remplacé par MM. Bazin et Pasdeloup. Aujourd'hui M. Bazin est seul directeur.

4. Voilà donc les écoles de la ville passées entre les mains du Conservatoire.

Sous la direction Wilhem, sa méthode était généralement suivie dans les écoles, mais elle n'était point imposée. Mainzer enseignait dans plusieurs écoles d'après sa propre méthode (1); et si l'enseignement fût resté libre, les méthodes se seraient perfectionnées; mais la commission de surveillance du chant confie à Halévy le soin de faire une nouvelle méthode pour remplacer celle de Wilhem, qui, il faut en convenir, avait fait son temps.

5. Si la méthode d'Halévy n'est pas bonne, ce n'est pas sa faute; commandée en 1852, elle ne fut finie qu'en 1860 (2). Il est vrai que M. Alfred Blanche en a fait l'éloge, mais ce n'est pas à ces éloges de convention qu'il faut s'en rapporter, c'est aux hommes spéciaux : or, y a-t-il un professeur, même parmi ceux de la ville, qui l'emploie en dehors des écoles communales?

6. Enfin, puisque la méthode d'Halévy ne vaut rien, si la ville avait en vue le progrès de la musique, puisqu'elle croit les concours utiles au progrès des arts, au lieu d'une symphonie chorale, qu'elle vient de mettre au concours pour son prix de 10,000 fr., elle y aurait mis une méthode élémentaire de musique, ce qui est plus difficile à faire et plus facile à juger qu'une symphonie chorale; ou bien, elle aurait donné les 10,000 fr. à l'auteur de la meil-

(1) V. Wilhem, *Manuel musical,* t. I, p. XXI.
(2) V. sa préface.

leure méthode, sanctionnée par l'opinion publique qui aurait paru dans un délai déterminé.

Mais, si l'on faisait ainsi, à douze ans les élèves des écoles sauraient plus de musique que les prix du Conservatoire. Tant que le Conservatoire aura le monopole des écoles, on pense donc bien qu'on y apprendra encore moins qu'au Conservatoire, si c'est possible.

7. Aussi, il faut voir ce que savent les élèves des écoles de la ville : professeur à mes heures, il m'en est venu, pour apprendre des instruments, qui ne savaient pas battre la mesure ; d'autres voulaient apprendre l'harmonie et ne connaissaient pas les intervalles. La première année que j'ai fait un cours d'harmonie à l'Association polytechnique (1874-1875), sur plus de 60 auditeurs, dont 40 au moins appartenaient aux écoles, il ne m'est resté qu'un élève des écoles de la ville ; les autres avaient appris avec des maîtres particuliers.

Tous ces jeunes gens ont pourtant suivi les cours de chant de la ville comme enfants, puis comme adultes, et ils les suivront bien toute leur vie avant de savoir lire couramment la musique, sans parler d'en connaître la théorie.

8. On me dira : — Tous les ans, ces élèves chantent des chœurs, et même de très-difficiles. — Cela prouve leur intelligence, mais ne prouve nullement leur science ; cependant, il faut observer que, dans ces occasions, ils sont soutenus par les élèves du Conservatoire, qui sont soutenus eux-mêmes par les élèves des sociétés musicales libres, lesquels

apprennent dans ces sociétés libres, et non dans les écoles de la ville.

Au reste, je ne demande pas si ces chœurs sont bien propres, je ne dis pas pour apprendre à lire la musique, cela est trop évident, mais pour former l'oreille et le goût.

9. On voit que, si la ville de Paris fait moins de mal que l'Etat, ce n'est pas qu'elle soit plus apte à protéger la musique, c'est que son pouvoir est plus limité ; mais, même en supposant cette protection efficace, elle aura toujours, je le répète, l'inconvénient de rompre l'équilibre qui doit exister entre tous les arts et toutes les sciences, et qui ne peut subsister qu'avec la liberté.

10. Je ne parle point des 6 sociétés musicales libres, elles laissent beaucoup à désirer, mais il faut les laisser faire ; elles se corrigeront d'elles-mêmes.

Je me souviens qu'étant enfant, lorsque je tombais, je restais par terre jusqu'à ce qu'on vînt me relever ; j'y avais été accoutumé dans mon bas âge, je croyais qu'il ne pouvait pas en être autrement, et s'il s'était toujours trouvé quelqu'un près de moi pour me relever, je le croirais peut-être encore ; mais, abandonné à moi-même, je trouvai bientôt le moyen de me remettre sur pied. Les sociétés musicales feront comme moi ; que les autorités de leur côté ne cèdent pas trop facilement pour accorder leur protection, au moins qu'elles ne l'offrent pas lorsqu'on ne la demande pas, et surtout qu'elles ne l'imposent pas lorsqu'elle nuit

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

—

4625. — Paris. Typ. de Ch. Noblet, 13, rue Cujas. — 1876.

DU MÊME AUTEUR

L'ÉTAT ET LES THÉATRES

SUBVENTIONS

ET

DROIT DES PAUVRES

PARIS. — IMP. CH. NOBLET, RUE CUJAS, 13. — 4625